

Notas acerca de una hermenéutica de la imagen

Amador Bech, Julio

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Amador Bech, J. (1995). Notas acerca de una hermenéutica de la imagen. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 40(161), 9-29. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1995.161.49741>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Notas acerca de una hermenéutica de la imagen*

JULIO AMADOR BECH

Resumen

Este artículo constituye una primera propuesta para la lectura e interpretación de cualquier tipo de imagen. Partiendo del esquema de análisis formulado por Erwin Panofsky para el estudio del arte del Renacimiento, dividimos la imagen en tres dimensiones de significado: formal, narrativo y simbólico; cada una con sus claves hermenéuticas.

Abstract

The present article is a first attempt to construct a theoretical proposition to interpretate any sort of image. It is based on the analytical framework suggested by Erwin Panofsky for studying the art of the Renaissance. According to this the image may acquire several meanings which can be classified into the following three dimensions: formal, narrative and symbolic; each one of them having their own hermeneutical clues.

Para nuestro estudio de la imagen vamos a valernos de un texto del historiador y teórico del arte Erwin Panofsky que trata de la iconografía y la iconología del arte del Renacimiento.¹

Es un texto valioso porque planteó por primera vez, con sorprendente claridad, el asunto de las dimensiones de significado de la imagen artística. Aunque se refiere a un periodo determinado, quizá sin pretenderlo, fincó las bases del análisis de toda imagen, del estudio del significado de las imágenes en general.

La propuesta de Panofsky es sumamente útil y sugerente en ese sentido, como un punto de partida, como un texto pionero en su género. No obstante, requiere de un conjunto de modificaciones teóricas para, primero, criticar y superar la perspectiva dualista que su conceptualización

* Agradezco la colaboración de Rosa Esquivel Quiroz y de Margarita Palma Gutiérrez, así como el apoyo de la Coordinación de Comunicación de la FCPys, en particular del Lic. Federico Dávalos.

¹ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

de los problemas supone. En segundo término, resulta indispensable ampliar los límites histórico-conceptuales que el análisis específico del periodo renacentista impone. Asimismo, debemos actualizar el enfoque teórico y algunas de sus categorías, de modo que nos sea posible comprender la multiplicidad de manifestaciones de la imagen contemporánea. Finalmente, conviene recordar que el verdadero sentido de nuestra investigación debe ser el pleno disfrute de la obra de arte y no la conversión de la obra de arte en un mero documento para el estudio de la historia.

I. Dice Panofsky que la iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. Vamos a iniciar nuestro discurso contradiciéndolo; justamente queremos demostrar que existe una *total unidad de forma y contenido*. La eficacia de toda imagen radica en esa sutil correspondencia entre forma y contenido: la forma supone la idea que la origina y es la manifestación evidente de la inteligencia que la produjo. De igual manera, el concepto se vuelve preciso en la figura exacta que le da forma. Así, veremos la imagen como la unidad indisoluble de forma y contenido.

II. Sabemos que no existe algo así como lo “puramente formal” porque *la forma posee siempre un significado*.

a) La percepción visual es, en sí misma, *inteligente*: de manera *automática y simultánea* selecciona, organiza, completa, jerarquiza y discrimina todo lo que observa.² Esas operaciones, aparentemente sencillas, comprenden una compleja actividad *perceptual-conceptual* que supone la creación y el uso de valores: otorgar un lugar y un sentido a las cosas es *asignarles un valor*, es decir, significarlas, darles significados, percibir las cosas como *poseedoras de un significado*.

b) Asimismo, lo visual afecta directamente el “inconsciente”,³ estimula nuestra memoria visual activando las *asociaciones y los referentes* emocionales, sensoriales, intuitivos e intelectuales que poseemos en relación con todas las manifestaciones de lo visual como lo son el color, la forma, la textura y, en conjunto, el orden interno de las imágenes.

Estos elementos —como un todo— nos afectan, directamente, a manera de una configuración visual, de un orden visual determinado. Estos

² Rudolph Arnheim, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1990.

³ *Ibid.*

estímulos ponen en movimiento significados presentes en la psique de todo observador.⁴

El “estímulo” o influencia produce una “reacción”, una respuesta o, mejor, un cúmulo, un encadenamiento de reacciones que generan, de manera consciente e inconsciente, en el observador, estrategias de acción que ponen de manifiesto el rico proceso de interpretación y producción de significados a que la imagen dio origen. Se muestra así, la unidad fundamental entre la motricidad y la actividad del pensamiento abstracto.⁵

III. Todo esto nos lleva a hablar de un primer nivel de significación de las imágenes. Panofsky lo denomina “significación primaria o natural” constituida por dos aspectos:

a) Significación fáctica —de factual, derivada de los hechos— es aquélla que “se aprende identificando formas puras... (configuraciones de línea y color)... como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas animales, ...útiles etcétera; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos”.

Vemos así que para percibir esta significación, necesitamos de una acción asociativa, a saber: es la capacidad de *relacionar formas visibles con cosas y seres* a partir de nuestra “experiencia práctica cotidiana”. En síntesis, se trata de relacionar las cosas y los seres con su *representación* gráfica, pictórica, fotográfica o aquéllas producidas por cualquier otra técnica.

Mas, en este acto simple, se pone en juego el vasto universo de significaciones que están presentes en la cultura específica dentro de la cual han sido educados, formados y condicionados *tanto el observador como el propio creador* de esas imágenes. A esta *connotación cultural* específica, a este conjunto de códigos localizados, pertenecientes a una cultura particular —que están presentes en la imagen—, Panofsky los denomina: universo ultrapráctico. A diferencia del concepto *universo práctico* que se refiere a las relaciones en general entre los hombres, las cosas, los seres, el mundo; el concepto de *universo ultrapráctico* se refiere a estas relaciones dentro del contexto de una tradición cultural determinada.

⁴ Notas personales de las conferencias de Eni Pulcinelli Orlandi, *Análisis del discurso*, México, UNAM, junio de 1992. Próxima publicación.

⁵ Arnheim, *op. cit.*

Lo importante aquí es comprobar que, de ninguna manera, podemos hablar de un "acto puramente natural", sino que en este primer nivel de significado donde, aparentemente, sólo nos ocupamos de reconocer las figuras de hombres, seres y cosas, construidas a partir de formas puras, la imagen está impregnada por todas partes de connotaciones culturales, *tanto en el polo del emisor como en el polo del receptor*, para decirlo con los conceptos tradicionales de la teoría de la comunicación.

Algunos autores como Donis A. Dondis (*La sintaxis de la imagen*) proponen ir a un nivel más elemental y abstracto que analizaría los componentes formales básicos. Podemos ordenarlos de acuerdo con cinco aspectos constitutivos de toda imagen que, para fines del análisis, distinguimos de la siguiente manera:

1. Forma
2. Color
3. Tono
4. Cualidades matéricas
5. Composición.

Dondis define ese nivel con estas palabras:

El último nivel de alfabetidad visual es posiblemente el más difícil de describir y quizá sea, en último término, el más importante para la alfabetidad visual. Nos referimos a la estructura, a la composición elemental *abstracta* y, por tanto, al mensaje visual puro.⁶

Por ahora contentémonos con definirlo y pasemos al segundo aspecto del primer nivel de significado:

b) El segundo aspecto del primer nivel de significación se refiere a los "matices psicológicos" del acontecimiento observado y Panofsky lo llama: "significación expresiva". Al respecto, el autor describe lo siguiente:

Estos matices psicológicos transmitirán ... una nueva significación, que calificaremos de expresiva. Difiere ésta de la significación fáctica en cuanto que no es aprendida por simple identificación, sino

⁶ Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1990, p. 26.

por "empatía". Para comprenderla me hace falta una cierta sensibilidad, pero ésta también es parte de mi experiencia práctica, o sea, de mi estrecha relación diaria con los objetos y los acontecimientos. Por eso pueden clasificarse juntas la significación fáctica y la expresiva: ambas constituyen la clase de las significaciones primarias o naturales.⁷

Concretamente, ¿qué es y cómo se percibe la significación expresiva? Panofsky no llega a ser más preciso, a estas notas escuetas sólo añade:

Esta se aprende... captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior.⁸

La definición del concepto en el texto de Panofsky no es tan explícita como nosotros quisiéramos. Debemos intentar interpretarla a partir de las pocas claves que proporciona el autor.

1. Sabemos, en primer término, que es algo que se halla presente en la gestualidad facial y corporal de las figuras humanas representadas en las imágenes.

Para su estudio y comprensión debemos considerar el cuerpo como un todo y a esta multiplicidad de gestos, actitudes y en general a *toda la disposición del cuerpo humano como un conjunto de signos o códigos a la vez explícitos e implícitos* que pueden descifrarse con cierto grado de precisión. Entramos aquí en el terreno de la llamada comunicación no-verbal que estudia el cuerpo humano en su conjunto, a partir de su capacidad para producir significados. Estos estudios han dado origen a las ciencias de la cinesis o kinésica y la proxémica, así como a la aplicación de conceptos y experiencias provenientes de la etología al campo de la gestualidad humana.

2. Sin embargo, la significación expresiva no se reduce a la gestualidad de las figuras de una imagen, por el contrario, está presente en todos sus elementos: en la forma, en el color, en la materia y en toda la organización interna y visible de los componentes de la imagen: en la composición.

⁷ *Op. cit.*, pp. 45-46.

⁸ *Ibid.*, pp. 47-48.

Por eso es importante tratar de definir con mayor claridad el concepto expresión, para lo cual vamos a apoyarnos en lo que ha avanzado al respecto Rudolph Arnheim, quien sostiene que:

Toda obra de arte debe expresar algo. Esto significa, en primer lugar, que el contenido de la obra debe ir más allá de la presentación de los objetos individuales que la constituyen.⁹

En consecuencia, los elementos de la obra de arte *no son neutros e indistintos*, sino que, justamente, se han cargado con una energía y un valor específicos que los vuelve *precisos, únicos y dramáticos* —en el sentido más amplio posible del término. Son, por eso, expresión de esa *energía* peculiar que los modela y dispone de un modo específico.

Así, la expresión se manifiesta como una *voluntad formal* presente en los elementos de la imagen. Para fines de su localización podemos llamarla *estilo*. A través de él esa *fuerza* que es el origen de la expresión se hace patente, se evidencia. Esa fuerza (o conjunto de fuerzas) es lo que constituye el *contenido* de la expresión.

Consideramos válidas estas derivaciones a partir del texto de Arnheim, puesto que él coincide explícitamente en que la expresión no puede reducirse a la gestualidad corporal y a su interpretación. Más adelante escribe:

El contenido de la obra de arte no consiste en estados de ánimo que el bailarín pretende experimentar en sí mismo, ni en lo que nuestra imaginación puede adjudicar a una María Magdalena o a un Sebastián pintados. La sustancia de la obra consiste en lo que aparece en la estructura visible misma. Evidentemente, pues, la expresión no se limita a los organismos vivientes que suponemos poseedores de conciencia.¹⁰

De ahí que Arnheim nos prevenga contra la tentación de interpretar la expresión como la simple proyección de las emociones y energías humanas sobre la figura de los seres y las cosas, sobre la naturaleza:

⁹ *Arte y Percepción Visual*, Buenos Aires, EUDEBA, 1977, pp. 362 y ss.

¹⁰ *Ibid.*, p. 369.

Si se definiera la expresión visual como un reflejo de los sentimientos humanos se incurriría en un error por dos motivos: en primer lugar, porque se nos haría ignorar el hecho de que la expresión tiene su origen en la estructura percibida y en la relación de la zona cerebral de la vista ante dicha estructura; en segundo lugar, porque tal descripción limitaría indebidamente la esfera de lo que se expresa. Como base de la expresión descubrimos una configuración de fuerzas. Tal configuración nos interesa porque no sólo es significativa para el objeto en cuya imagen aparece, sino para el mundo físico y mental en general.¹¹

Así, Arnheim sostiene que la expresión es *inherente a la estructura visual* y que se *manifiesta* cuando ésta entra en contacto con las *fuerzas perceptuales*¹² del observador que las activa, poniendo en contacto la fuerza creadora o productora de esa expresión con la fuerza contempladora e interpretativa del observador. De ahí que, a manera de conclusión, Arnheim nos dice:

La percepción de la expresión sólo cumple su cometido espiritual si en ella experimentamos más que la mera resonancia de nuestros propios sentimientos. Nos permite comprender que las fuerzas que se agitan en nosotros son tan sólo ejemplos aislados de las mismas fuerzas que actúan en todo el universo. De este modo estamos capacitados para sentir el lugar que ocupamos en el conjunto y la unidad interna de ese conjunto.¹³

IV. Resumiendo los aspectos que comprende el primer nivel de significación de la imagen, según Panofsky, recordamos que lo componen la "significación fáctica" y la "significación expresiva". En síntesis, la comprensión de este nivel se refiere, tal como vimos, a tres actividades *perceptuales-conceptuales* que consisten básicamente en:

a) Identificar cosas y seres, establecer una relación entre éstos y su representación formal por cualquier medio técnico utilizado para la creación de imágenes.¹⁴

¹¹ *Ibid.*, p. 370.

¹² Cf. *El pensamiento visual*.

¹³ *Loc. cit.*, p. 370.

¹⁴ Cf. Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, México, Nueva Imagen/Lumen, 1978.

b) Identificación de la expresión en los elementos:

1. Forma
2. Color
3. Tono
4. Cualidades matéricas
5. Composición.

c) Interpretación de gestos corporales, desciframiento de sus códigos en términos de *mensajes implícitos y explícitos*.

Realizar estas operaciones, de acuerdo con el autor, permite descifrar el primer nivel, lo que supone, desde nuestra perspectiva, una cuarta operación:

d) Identificación y clasificación de motivos. Al identificar las figuras que componen la representación de los seres y las cosas podemos establecer los conjuntos de figuras en tanto *motivos* que aparecen en el arte o en la historia de la comunicación con imágenes, dentro de ciertos ciclos de continuidad y discontinuidad.

Este movimiento de continuidad-discontinuidad de las imágenes implica la constante *transfiguración*, olvido y nueva actualización de las *figuras o signos visuales* de acuerdo con los sistemas de valores estéticos. Se trata de los sistemas formales-conceptuales de valoración estética que corresponden a cada cultura y periodo determinado (universo ultra-práctico).

Tales sistemas se conforman como *cánones estéticos* que operan como un conjunto de *reglas técnicas y formales* para la producción de imágenes. Son característicos y diferenciados en cada época y en cada cultura. Definen lo que constituye el estilo particular de cada movimiento o tendencia artísticos.

El estudio de este proceso constituye lo que vendría a ser una *historia de los motivos*, propiamente dicha, a saber: historia de los medios y figuras a través de los cuales se expresan, comunican, manifiestan y representan las cosas y las ideas en determinada situación histórica.

Los motivos son, si queremos definirlos, el conjunto de figuras o signos visuales formados por los elementos constitutivos, a saber: forma, color, tono, cualidades matéricas, composición y expresión, situados todos ellos dentro de un orden o arreglo determinado que obedece a una combinatoria específica. Esta supone un conjunto de reglas de pro-

ducción de imágenes, es decir, una *sintaxis visual* que corresponde a un cánón estético.

V. El estudio de esta combinatoria específica de los elementos formales de la imagen, en tanto estudio de las reglas y cualidades de lo visual, constituye el área fundamental de investigación de este primer nivel de significado.

Debemos tenerlo presente porque en la propuesta de Panofsky está parcialmente ausente. De ahí que la comprensión de este nivel exige:

a) Un análisis de estructura y génesis de los métodos de representación que Panofsky llama "historia de los estilos", así como de las figuras o motivos representados.

b) Un estudio de estructura, función y génesis de los elementos formales básicos. Tanto en el *plano analítico*, estudiándolos por separado, como en el *plano sintético*, viéndolos en su conjunto y en sus relaciones mutuas. Entendemos esta unidad como una *estructura significativa* en sí misma.

VI. En conclusión: los significados que este nivel supone no son, como el autor pretende, básicamente factuales, pues, si bien los percibimos e interpretamos a partir de nuestra experiencia práctica cotidiana, tanto los sistemas de códigos no-verbales como los sistemas de representación y las peculiaridades estilísticas de los elementos básicos implican, todos ellos, procesos y estrategias complejos para descifrarlos en la *multidimensionalidad en la que expresan* (polisemia). Deben por ello estudiarse de la manera que proponemos.

A la vez, nos vemos obligados a superar las limitaciones que implicaría el restringirnos a la pura historia de los estilos como disciplina correctiva, auxiliándonos también con los recientes estudios de fisiología y psicología de la percepción, las diversas teorías de la comunicación visual y la comunicación no-verbal, así como de las teorías semiológicas del iconismo.

Finalmente, proponemos una terminología diferente para este nivel de significación por dos razones:

a) Como hemos demostrado, no se trata de modos de producir e interpretar significaciones puramente naturales y factuales, sino que, por el contrario, en todos sus aspectos, los elementos visuales están moldeados por convencionalismos culturales específicos.

b) La expresión no es un aspecto separado de los elementos plásticos básicos, sino que está presente en cada uno de ellos y en el conjunto.

Por eso proponemos llamarle *dimensión formal de la imagen* a este primer nivel de significado y especificar sus elementos como:

1. Forma
2. Color
3. Tono
4. Cualidades matéricas
5. Composición
6. Expresión.

VII. Entremos ahora en el segundo nivel de significado de la imagen, que Panofsky denomina "significación secundaria o convencional". Simplificando la complicada definición del autor podemos decir que ésta se refiere a la manera en la que los motivos —de la dimensión formal— *son el medio del cual se vale la imagen para relatar una historia*, para exponer un tema o concepto. Así, por ejemplo, al observar una imagen podemos saber que la figura de un hombre joven de túnica y barba que se eleva por los aires y parece ascender al cielo, en medio del asombro y la profunda sorpresa de los hombres armados que lo rodean, representa el pasaje de *La resurrección de Cristo* pintada por El Greco.

En palabras llanas, este nivel de significado se ocupa de *cómo las imágenes narran una historia*. Si en el primer nivel se trataba de reconocer seres y cosas en general, aquí debemos reconocer episodios y personajes concretos pertenecientes a la mitología, la literatura y la historia. En el retrato de un hombre robusto a caballo, con armadura, realizado entre 1632 y 1633, debemos reconocer el *Retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares* pintado por Velázquez.

No sólo debemos saber qué es lo representado, sino también qué es lo que está sucediendo en la escena. Debemos observar la imagen como un acontecimiento, un suceso que pide ser descifrado: una historia que nos están narrando.

VIII. Éste es el punto en el cual la comparación de la imagen con el lenguaje escrito y hablado, con el lenguaje articulado de las palabras, es más fructífero. Una imagen nos cuenta cosas de una manera a la vez semejante y distinta a una novela o un poema. Pero, tal vez, tanto más que como un poema o una novela, la imagen nos cuenta una historia a la manera de un mito. Esto es particularmente cierto porque, a lo lar-

go de la historia, el arte se ha insertado en un contexto ritual; incluso, las pinturas han sido, muchas de las veces, representaciones de mitos o de pasajes míticos. Hasta antes de los tiempos modernos, el arte había participado casi siempre de la vida religiosa: creando imágenes para el culto y el ritual y para la enseñanza de los mitos. Su iconografía era fundamentalmente religiosa. Ese ha sido el terreno en el que imagen y mito se han asimilado, confundido. Por su parte, en la modernidad el arte se ha convertido en el terreno privilegiado para la elaboración de nuevos mitos.

En ese espacio que comparten la imagen y el mito es donde las distintas técnicas de análisis del discurso, derivadas de la lingüística, resultan pertinentes para el estudio de este aspecto de la imagen.

Antes de entrar en el análisis, definamos en una primera aproximación nuestro concepto de mito. El estudioso de la mitología griega, Carlos García Gual define los mitos de la siguiente manera:

Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano.

El mito es un *relato*, una narración, que puede contener elementos simbólicos, pero que frente a los símbolos o a las imágenes de carácter puntual, se caracteriza por presentar una "historia" ... El relato mítico tiene un *carácter dramático y ejemplar* ... El mito explica e ilustra el mundo mediante la narración de sucesos maravillosos y ejemplares.¹⁵

Los mitos resuelven el misterio fundamental de la existencia. La vida misma es el gran misterio: ¿Por qué somos? ¿Por qué existe lo que es? ¿Por qué no mejor la nada? ¿Por qué lo que existe es como es?

La vida ofrece una abismal dificultad de principio a su traducción, a su metamorfosis en el lenguaje: entre la vida y las palabras media un abismo. Sobre ese abismo aletean las imágenes. La vida... el Ser es tan complejo, tan extenso, tan rico. ¿Cómo capturarlo en el lenguaje? ¿Cómo recrearlo?

Por principio el Ser resiste a su fijación, su comprensión y su explicación que presupone el lenguaje. El mito encierra la magia del

¹⁵ *La mitología*, Barcelona, Montesinos, 1989, pp. 12-13.

lenguaje que permite superar este dilema. El mito construye el puente entre la vida y el lenguaje. El mito convierte en habla lo que era naturaleza. Por ello, el mito no sólo es el acto de fundación de la vida, del universo, del mundo, precisamente por eso es, también, el *acto de fundación del lenguaje mismo*. El mito es la constancia, la evidencia del lenguaje como fundación de las cosas, del lenguaje como origen. Por él existen todas las cosas: "*Dijo Dios: 'Haya Luz' y hubo Luz*". (*Génesis I, 1*); así, el lenguaje es el origen y el poder creador de todas las cosas.

En la base de toda *ontología está la palabra*. El mito no sólo constituye el acto de fundación del cosmos, sino, simultáneamente, es el acto de fundación del lenguaje porque *gracias a él, el cosmos se vuelve inteligible*.

IX. El mito se vale de un lenguaje peculiar con base en imágenes y figuras poéticas que son las únicas que permiten proponer una explicación de los misterios de la vida. Para decirlos, para nombrarlos, hace falta otro lenguaje distinto del cotidiano, distinto del lenguaje utilitario. Este es el lenguaje de las analogías, de las metáforas. Metáfora que viene del griego *metá*, al otro lado y *féro*, llevar: "llevar al otro lado"; es decir, *trasladar una expresión del sentido recto al figurado*. Dado que el misterio no se puede explicar por el *logos*, por el sentido recto, por el discurso de la razón, puesto que estamos obligados a dar un rodeo, nuestra herramienta explicativa será la metáfora.

Estamos aquí frente a lo que Roland Barthes llama un *sistema semiológico de segundo grado*.¹⁶ Para comprender tal sistema Barthes nos propone un esquema claro y pertinente:

| | | |
|--------|--------------------------|-----------------------------|
| | 1. significante | 2. significado (lo literal) |
| lengua | 3. signo/I. SIGNIFICANTE | II. SIGNIFICADO |
| MITO | III. SIGNO | (lo conceptual) |

Tenemos aquí dos planos diferentes de significado correspondientes a la historia o al suceso narrado. El primero sería el *plano literal*, la historia o el acontecimiento en sí mismo. Lo literal responde a la pregunta: ¿qué sucede?

En este plano nos limitamos a la simple reconstrucción de la historia, nos ceñimos a los hechos narrados, por extraordinarios que éstos pue-

¹⁶ *Mitologías*, México, Siglo XXI Editores, 1980.

dan parecer. Pero en el mito, como en la imagen pictórica, la historia, el *plano literal* es sólo una figura metafórica que sirve de medio para transmitir un sentido o conocimiento "oculto". Es decir, posee un *sentido implícito* diferente del *sentido explícito* presente en su literalidad. A este segundo sentido le llamamos *plano conceptual*. Abordamos así tanto el mito como la imagen en tanto estructuras significativas que, como dice Thompson, "*piden ser interpretadas*".¹⁷

La interpretación es algo que practicamos todos los días, todo el tiempo, como forma de relacionarnos con el mundo, con nuestros semejantes, con nuestro medio ambiente. De hecho, la cultura es la historia de las diferentes interpretaciones que hemos dado a los sucesos fundamentales que componen nuestras vidas. Así, cuando queremos interpretar estas imágenes no podemos olvidar que nuestro pensamiento participa de la cultura, *gran trama de la diversidad interpretativa* que permea nuestra propia interpretación.

X. Por lo anteriormente expuesto proponemos llamar a este nivel de significado, *dimensión narrativa* de la imagen. Para el análisis y la comprensión de este nivel de significado debemos tomar en cuenta tres núcleos teóricos fundamentales que intervienen en el análisis de todo discurso:

- a) El análisis socio-histórico.
- b) El análisis estructural.
- c) La reinterpretación o análisis de las interpretaciones previas.¹⁸

a) Las imágenes, como los discursos, se dan en un contexto histórico y social específico que define condiciones determinadas para su producción, circulación y recepción.

Estos condicionantes socio-históricos fijan, de cierta manera, las preferencias por ciertos motivos y temas, los cánones estéticos, y modelan el tratamiento de los temas y las técnicas —visuales y literarias— utilizadas para la creación de imágenes. En fin, definen las *funciones* que juegan las imágenes y los discursos en el interior de cada sociedad y marcan la forma en la que éstos —imágenes y discursos— *configuran el imaginario colectivo*.

¹⁷ *Ideology and Modern Culture*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 289.

Cabe señalar, sin embargo, que aunque el análisis socio-histórico es importante para la localización de las particularidades culturales de la producción y la recreación de imágenes, el arte siempre ha guardado cierta *autonomía* respecto de las determinaciones sociales e históricas en las que se desarrolla, puesto que el arte ha sido siempre *autorreferido*. Es decir, *toda nueva obra de arte se produce a partir de y en relación con las obras de arte anteriores*, que operan como *referentes* para las nuevas obras, a la manera de una memoria colectiva omnipresente.

b) Desde el punto de vista de su aspecto narrativo, el discurso y las imágenes nos dicen algo a través de ciertos medios: estructuras organizadas, ya sea de palabras, en un caso, o de formas, tonos, colores y texturas, en el otro. En este terreno estudiamos al discurso —visual y verbal— a partir de las constantes que presenta su *organización interna*: los elementos que la componen, las relaciones entre éstos, las reglas de su operatividad, su combinatoria. Pero, en este segundo nivel de significado se estudian como *estructuras narrativas*, a partir de su capacidad de comunicar un concepto. En particular, nos interesan las formas en las que, por medio de una *sintaxis visual o verbal*, transmiten una idea, un concepto o la información acerca de un suceso determinado.

Cuando vemos un discurso visual o verbal como una estructura narrativa, lo que importa es *cómo ese discurso relata una secuencia determinada de eventos*, es decir, *cómo nos cuenta una historia*. De acuerdo con Thompson,¹⁹ la historia consiste, generalmente, en una constelación de personajes y una sucesión de eventos, combinados de una manera tal que *desarrolla una cierta orientación o trama*.

Al estudiar una determinada estructura narrativa podemos localizar y comprender los diversos recursos y técnicas narrativas que operan dentro de un discurso determinado y que terminan por definir los diversos estilos narrativos.

c) Toda versión de una historia o de un mito constituye una nueva interpretación de éste. Toda versión puede verse como una *secuencia continua y variada de interpretaciones* que se concretan en ésta, pero que toma otras anteriores y/o contemporáneas como referentes. ¿Cuántas versiones distintas del "*Martirio de San Sebastián*" se han realizado a lo largo de la historia de la pintura?

¹⁹ *Ibid.*, p. 288.

Hemos visto cómo, al relacionarnos con el mundo, con otros seres humanos, estamos significando, es decir, estamos dándole sentido a las cosas, a los sucesos, a las palabras, a los gestos, a lo que vemos. Esto es, constantemente estamos interpretando, dándole sentido a la vida, a la experiencia vivida. Creamos el mundo al producir sus sentidos.

El "creador de sentido" y el "sentido creado" son, a su vez, producidos, participan de la historia, del lenguaje aprendido, de las imágenes, de los valores de la cultura a la que pertenecen. Pero caemos en la ilusión adánica de que somos el origen de las palabras que nombramos.

En realidad, lo que hacemos es insertarnos en el contexto de los sentidos. No los controlamos del todo; las palabras y los horizontes conceptuales nos habitan.²⁰

Lo que tenemos es una rica convivencia de múltiples sentidos presentes en el discurso (visual o verbal). Todo discurso es polisémico. No existe un sentido puro, original, "genuino". El sentido se forma en *situaciones discursivas*. La ortodoxia respecto del discurso es una mera falacia, una interpretación más entre todas las posibles.

Así, la historia es la génesis de los diversos significados, y la reconstrucción histórica es una construcción imaginaria, una creación-recreación del propio intérprete. Es, por ello, aproximada; está mediada por otro discurso, *el discurso del intérprete*. Se establecen, así, mediaciones entre los textos que analizamos y la teoría de la que nos valemos. Todo discurso se abre sobre otros discursos. La interpretación puede ser ilimitada.

Existen dos movimientos básicos del discurso: 1. La *paráfrasis* que es el intento de *repetición* del sentido que se ha descubierto en un discurso, y, 2. La *polisemia* que es el intento de *desviar* el sentido hallado en un discurso hacia un nuevo significado. Inevitablemente, toda interpretación oscilará entre esta *doble tensión* existente entre el intento de ser fiel a la letra del texto y la voluntad de descubrir nuevas significaciones en él.

XI. Finalmente, entramos en el tercer nivel de significado de la imagen que Panofsky llama "*significación intrínseca o contenido*" y que define de la siguiente manera:

²⁰ Eni Pulcinelli, *op. cit.*

Ésta se aprende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica matizada por una personalidad y condensada en una obra ... Al concebir así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y alegorías como otras tantas manifestaciones de principios subyacentes, venimos a interpretar todos estos elementos como lo que Ernest Cassirer llama valores "simbólicos".²¹

Lo primero que deseamos añadir o comentar sobre el texto anterior es que, como hemos ido mostrando, lo histórico, lo cultural, están presentes en todos los aspectos de los tres niveles de significación de la imagen. En todos ellos resulta indispensable entrar tanto en los análisis de *estructura* y de *función* como en los de génesis. Así, entendemos la *genealogía* como la unidad de estos tres planos de comprensión de todo suceso cultural. Así, hemos propuesto introducir el *análisis genealógico* en el estudio de las formas, las historias, las alegorías, los mitos, etcétera. De igual modo lo haremos, en este nivel, en cuanto a los símbolos se refiere. Para esto queremos precisar el *tema central* de este nivel de significado: *la dimensión simbólica de la imagen*.

El tema central de este nivel de investigación es el símbolo. Avancemos, pues, una primera definición tentativa: el símbolo es una figura precisa, poseedora de una gran condensación de significados. Posee la función fundamental de explicar y agrupar una multiplicidad compleja de *realidades esenciales*, de dimensiones de la existencia, que se representan y adquieren sentido en y por esa figura.

El símbolo es una condensación expresiva claramente definida en la cual lo particular, lo concreto, lo material (el significante) contiene y pone de manifiesto lo general, lo que es común, lo que identifica a la diversidad (el significado). Es la idea en su forma más pura, enigmática, pero a la vez clara y transparente. El símbolo es "*la correspondencia que liga entre sí todos los órdenes de la realidad*".²²

El símbolo muestra lo que permanecerá, lo que ha sido y será eterno. El símbolo revela lo inefable: "*Por lo visible conocerás lo invisible*", reza

²¹ *Op. cit.*, p. 49.

²² René Guenón, citado por Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1988, p. 30.

la proposición pauliana. Por mediación del símbolo se tiende un puente entre el mundo material y “lo sobrenatural”, entre lo profano y lo sagrado, entre el signo y el misterio.

En psicología se ha interpretado el símbolo como la “proyección de la realidad anímica sobre la naturaleza”, de la cual, cuyos seres y formas, el hombre toma prestados los elementos idiomáticos que le permiten nombrar lo innombrable.

El símbolo permite abolir la fragmentación y el aislamiento de los seres y las cosas. Introduce la claridad y el orden en la realidad. Relaciona y estructura las dimensiones de la existencia en un *cosmos*.

El símbolo presupone un *ritmo común*,²³ una analogía, una *intercambiabilidad* entre los elementos materiales que representa (el simbolizante), lo que permite constituirse en fuerza unificadora y dadora de sentido (lo simbolizado). La *analogía entre dos o más planos de la realidad se fundamenta en su ritmo común*.

Entendemos el ritmo común como las afinidades y semejanzas formales, cromáticas, tonales, expresivas, matéricas, energéticas, funcionales, estructurales y situacionales que existen en las cosas y los seres. *Por ello es posible la sustitución mutua de los elementos y, entre otras cosas, la polisemia de los símbolos*.

Entre todos los elementos, entre todos los símbolos, existen unos cuantos privilegiados que, al constituirse en símbolos universales —en el sentido más abierto y genérico del término— se convierten en *arquetipos*. Por sus *máximas constancia y eficacia son los poseedores de la mayor virtualidad en tanto signos*. Adquieren el valor de figuras o signos ideales del espíritu humano en toda latitud y tiempo. Devienen, entonces, *epifanías*. Se convierten en el lugar de la representación del mundo en el alma y del alma en el mundo. Vistos así, los símbolos son sistemas disponibles de imágenes y estados anímicos. Son *imágenes guías* que nos permiten penetrar en los misterios profundos de la vida. Establecen los vínculos esenciales entre la realidad primordial y la realidad existencial. No obstante, la identidad más profunda del símbolo permanece siempre secreta.

XII. Para Panofsky el desciframiento de esta dimensión de significado consiste, fundamentalmente, en descubrir y comprender de qué manera *las tendencias generales y esenciales del espíritu humanos se expresaron*

²³ *Op. cit.*, pp. 31-32.

a través de temas y conceptos específicos en determinadas obras de arte. Las categorías que utiliza Panofsky pertenecen, en sentido estricto, al campo de la filosofía de la historia, incluso revelan un cierto sesgo hegeliano. Lo ideal sería alcanzar esos niveles de reflexión, mas por ahora nuestra estrategia de investigación, sin dejar de procurar alcanzar síntesis mayores en relación con el estudio de la imagen, está en un nivel más analítico que la propuesta de Panofsky. Esto, lejos de ser un defecto, permite definir los pasos concretos a seguir en el análisis de la imagen.

El análisis de los símbolos presentes en las imágenes se inicia, de hecho, desde la etapa anterior, en la dimensión narrativa de la imagen. Si concebimos los mitos como relatos que poseen elementos simbólicos, nuestra tarea comienza desde la localización de los elementos simbólicos en el discurso mítico, ya sea éste verbal o visual. Lo primero que debemos preguntarnos es: ¿qué *figuras* de la imagen, por sus características específicas, pueden ser símbolos?

D.A. Dondis nos proporciona algunas claves elementales para su identificación: "La abstracción hacia el simbolismo requiere una simplicidad última, la reducción del detalle visual al mínimo irreducible. Un símbolo, para ser efectivo, no sólo debe verse y reconocerse sino también recordarse y reproducirse".²⁴

La *identificación de las figuras simbólicas* inicia la investigación acerca de sus significados y acepciones concretos en el contexto de la imagen en la que aparecen. Como hemos visto, siempre corresponden a un contexto cultural en el que la imagen fue creada.

El desciframiento íntegro del nivel narrativo sólo se completa al interpretar los símbolos. Más allá de señalar lo evidente, la indispensable consulta de los diccionarios de símbolos que nos informan sobre los significados que se le han dado a los símbolos en las distintas culturas y épocas, debemos utilizar algunas herramientas más para su análisis. Para eso proponemos cuatro guías básicas que pueden orientarnos en la interpretación del significado concreto de los símbolos y de sus variaciones de sentido:

a) En primer término, conviene hacer un análisis en tres niveles del símbolo:

²⁴ *Op. cit.*, p. 88.

1. Estudio del símbolo *en tanto cosa en sí misma*: observación de sus cualidades materiales como forma, color, textura, estructura, de modo que estos aspectos nos proporcionen algunas claves de cómo, a partir de las características físicas de las cosas mismas, se les comenzó a atribuir significados trascendentes.

2. Estudio de la *función* y la utilidad de las cosas: desciframiento del cómo, a través del uso cotidiano y de la función ritual, algunas cosas y objetos adquirieron un valor simbólico.

3. El estudio de cómo una cosa puede convertirse, dadas sus *cualidades, usos, situación y función social*, en una *estructura explicativa* para conjuntos semiológicos más amplios.²⁵

b) Podemos también tomar en cuenta que las funciones simbólicas de ciertas cosas se generaron a través de cuatro formas principales de analogía.²⁶

1. Comparación analógica.²⁷ Es aquella que se hace entre dos cosas con características básicas muy similares como, por ejemplo, el *fuego* y el *sol* como elementos *intercambiables*.

2. Comparación causativa "objetiva". Es aquella en la cual se deduce un *efecto* de una *causa* por observación de fenómenos naturales y culturales, y a dicha *relación* se le otorga un valor simbólico como cuando al *sol* se le otorga el valor simbólico de *dios benefactor*.

3. Comparación causativa "subjettiva". Es aquella en la cual, a partir de que dos cosas o fenómenos posean cierto ritmo común, se otorgue una función simbólica a esta relación.

Así, por ejemplo, la adjudicación de un simbolismo fálico a la figura de la serpiente.

4. Comparación activa. Es aquella en la cual se conciben relaciones de causalidad entre dos fenómenos pertenecientes a órdenes de realidad diferentes, a partir de su dinamismo y sus cualidades activas.

Por ejemplo, concebir una catástrofe natural, como *el diluvio*, a partir de su explicación simbólica como *ira de Dios*. De igual manera, concebir el efecto benéfico de la lluvia sobre la tierra y el nacimiento de la vegetación, transformándolo metafísicamente en la copulación de *El Cielo y La Tierra* en tanto entidades simbólicas.

²⁵ Cf. Jean Piaget, *La formación del símbolo en el niño*, México, FCE, y Winnicott, *Juego y realidad*, Editorial Gránica.

²⁶ Cf. Cirlot, *op. cit.*

²⁷ *Ibid.*

c) Con cada símbolo podemos preguntarnos: ¿cuál es su enunciado? Convertimos el símbolo, así, en una *frase* que nos dice algo. Le asignamos una estructura a lo que el símbolo nos dice: 1. sujeto, 2. verbo y 3. predicado. De esta manera sabemos *quién hace, qué hace y qué consecuencias* tiene esa acción.

En el discurso verbal, en particular en el mito, la frase ya existe en el contexto de un relato determinado, basta con localizarla o, a lo sumo, formularla en otras palabras. Para la imagen nos vemos obligados a *formular nosotros mismos el enunciado del símbolo* a partir de interpretar la *dimensión narrativa* de la imagen. Así, por ejemplo: "El sol vence las tinieblas", "El héroe mata el monstruo".

d) Sabemos que los símbolos significan y revelan verdades ocultas en una multiplicidad de planos de la realidad, éste es otro aspecto de la *polisemia* del símbolo: la *simultaneidad* de sentidos y la pluralidad de planos en lo que significa.

Por lo general, podemos hablar de tres niveles fundamentales en los cuales los símbolos designan sentidos:

1. Realidad cósmico-natural
2. Realidad histórica
3. Realidad psicológica-moral-espiritual.

En el discurso mítico, en el terreno de lo sagrado, estos tres planos están siempre ligados, de modo que los símbolos están siempre proporcionando significados para todos ellos y, en consecuencia, las acciones en cualquiera de ellos influye en los otros dos. Esto obliga a que la interpretación tenga siempre este carácter *plural* y *simultáneo*. Porque la tarea de lo simbólico es reconducir el misterio hacia nuevas aperturas del ser.

XIII. Para concluir, sólo queremos citar la recomendación de Panofsky, o, mejor, su recordatorio en relación con la unidad de todos los niveles de investigación que suponen y se sustentan en la indivisible unidad de la obra de arte:

En un cuadro sinóptico he resumido lo que hasta aquí he intentado dilucidar. Pero debemos tener presente que las categorías claramente diferenciadas que, en este cuadro parecen designar tres esferas independientes de significación, se refieren en realidad a

los diferentes aspectos de un fenómeno único, o sea, la obra de arte como una totalidad. De suerte que, en la obra efectiva, los métodos de enfoque que aquí aparecen como tres modalidades de investigación, sin relación entre sí, se funden conjuntamente en un proceso único, orgánico e indivisible.²⁸

²⁸ *Op. cit.*, p. 58.